



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2011

---

**Rezension zu Joseph Garncarz, Masslose Unterhaltung. Zur Etablierung des  
Films in Deutschland 1896-1914**

Fuhrmann, Wolfgang

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-59232>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Fuhrmann, Wolfgang (2011). Rezension zu Joseph Garncarz, Masslose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896-1914. Filmblatt, 16(45):112-114.

## Besprechungen

■ Joseph Garncarz: **Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896-1914.** Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag 2010, 250 Seiten, Abb. ISBN 978-3-87877-802-8, € 29,00

Joseph Garncarz' *Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896-1914* ist eines jener Bücher, dem man gerne den Untertitel hinzufügen möchte, „Was sie schon immer über den frühen Film in Deutschland wissen wollten, aber nicht wussten, wo sie nachschlagen sollten.“ Es bietet fundierte und gründlich recherchierte Antworten, basierend auf dem Quellenstudium einschlägiger Branchenblätter wie *Der Artist*, *Der Komet* und *Der Anker* sowie diverser Privat-, Stadt-, Staats- und Landesarchive. Einträge und Funde flossen in die Siegener Kino-Datenbanken ein, die Garncarz als statistische Grundlage dienten. Mit seinem wichtigen Buch schreibt er Filmgeschichte als Geschichte der Filmaufführung und liefert eine hervorragende Ergänzung zu Martin Loiperdingers *Film und Schokolade* (1999) über die Einführung des Cinématographe Lumière in Deutschland und zu Corinna Müllers *Frühe Deutsche Kinematographie* (1994) über die Distribution von Filmen bis 1912.

Garncarz unterscheidet insgesamt sieben, lange parallel existierende Formen der Filmaufführung im Zeitraum 1896 bis 1914, die er kapitelweise vorstellt: internationales und lokales Varieté, Jahrmarktkino, Saalkino, Ladenkino, Kinotheater und Kinopalast. Die internationalen Varietés mit ihren weltbekannten Stars hoben sich von anderen Aufführungsformen durch eine ausschließliche „optische Berichterstattung“ ab, die verschiedene Aktualitäten aus aller Welt zeigten. Da ihr Besuch nicht für jedermann erschwinglich war, kam dieser Programmform eine ganz besondere gesellschaftliche Bedeutung zu: die „höheren Kreise“ blieben unter sich und betrieben „gerade in Zeiten national bedeutsamer Ereignisse nationale Nabelschau“ (S. 39), etwa mit Kaiser- und Manöverbildern. Zudem wurden verschiedene Ansichten der Deutschen Marine in einem Programm qua ihrer gemeinsamen Programmierung zu einer Art Dokumentarfilm, der die Weltsicht einer bestimmten Gesellschaftsschicht widerspiegelte bzw. formierte.

Die Filmprogramme der lokalen, ortsfesten Varietés waren dagegen ein Mix verschiedener Formen und wandten sich vornehmlich an ein kleinbürgerliches und proletarisches Publikum, das in der Regel wenig Begeisterung für die Monarchie mitbrachte, sondern eher spektakuläre filmische Akrobatennummern oder schlüpfrige Sujets bevorzugte.

Gänzlich anders stellten sich die herumreisenden Jahrmarktkinos dar, von denen es vor 1914 nicht weniger als 500 gab. Sie trugen zur Popularität des Kinos im frühen 20. Jahrhundert wesentlich bei und bereisten, wenn möglich, ganz Europa. Oft glichen sie prächtigen Theaterbauten, wie die Abbildungen belegen. Im Gegenzug kamen ausländische Schausteller nach Deutschland – das Jahrmarktkino war, wie Garncarz betont, ein europäisches Phänomen. Verlangte der feste Standort der Varietés aus Gründen der Publikumsbindung stets neue Filme, so konnten sich Jahrmarktkinos auf ein bestimmtes Filmprogramm konzentrieren, da sie an jedem Standort ein neues Publikum adressierten. Sie fanden es in den Klein- und mittelgroßen Städten, wo keine Varietés vorhanden waren.

Dagegen versprachen ländliche Gebiete mit großer Bevölkerungsstreuung weder den Betreibern der Jahrmarktkinos noch der Variété ein lukratives Geschäft im Vergleich zu den vergleichbaren Einnahmen auf Festen, Jahrmärkten und Messen in dichter besiedelten Gebieten. Die auftretende Versorgungslücke wurde zumindest zum Teil durch Saalkinos gefüllt. Saalkinospieler nutzten jede größere Räumlichkeit in Hotels, Gasthöfen oder Anstalten, um ihre Programme zu zeigen, und konnten daher auch in kleinen Städten und Dörfern ertragreich und nahezu konkurrenzlos arbeiten. Weil sie häufig Aufführungen für Hoteliers, Vereine oder Kirchengemeinden machten, konnten Saalspieler ihre Programme viel genauer als die Jahrmarktkinos für die Zielgruppe gestalten, zumal sie deutlich länger waren als die der Varietés und bis zu zwei Stunden dauern konnten. Dies erlaubte auch längere Filme; religiöse Dramen wie das Passionsspiel hatten hier ihr größtes Publikum und fanden erst später Einzug in die ortsfesten Kinos.

Vom Land zurück in die Großstadt, wo sich um 1905 das Ladenkino, der Kintopp, etablierte. Für wenig Geld in ausgedienten Ladenlokalen installiert, unterlagen diese ersten ortsfesten Kinos dem Druck, ihre Filmprogramme ständig zu erneuern. Neben dem Ankauf oder Tausch von Filmen, wie bei den Jahrmarktkinos und den Saalspielern, begannen einige Kinobesitzer sich auch auf den Verleih von Filmen zu spezialisieren, was Ladenkinos ermöglichte, ihre Programme regelmäßig zu erneuern. Die große Konkurrenz führte zu einer Differenzierung, die sich vor allem in einer verbesserten Ausstattung äußerte und im Kinotheater ihren speziellen Ausdruck fand. Dazu gehörten zum Beispiel ein Rezitator oder ein kleines Orchester. Mit einem besseren Programm und den mitunter damit einhergehenden höheren Eintrittspreisen adressierten Kinotheater den einkommensstärkeren Teil der städtischen Bevölkerung. Garncarz' besondere Aufmerksamkeit gilt hier dem Filmdrama, dessen Entwicklung und Präsenz in den Filmprogrammen er näher untersucht.

Durch das Zusammenspiel von Film-Unternehmertum und Architektur zeichneten sich die Kinopaläste aus, die sich ab 1912 in den deutschen Großstädten etablierten und teilweise mehr als 1.000 Sitzplätze hatten. Während sich die Programmierung nicht grundsätzlich von jener der Kinotheater unterschied, gelang es durch ihre prachtvolle Ausstattung, höhere Gesellschaftsschichten an sich zu binden. Gleichzeitig konnten sie aufgrund ihrer Größe auch anderen Schichten Platz bieten: ein Erfolgsrezept, das mit Ausnahme der Kinotheater alle übrigen Aufführungsformen in einen Überlebenskampf drängte, den Garncarz abschließend skizziert.

Mag das Buch in seinem Tonfall auch etwas trockenen wirken und einige Redundanzen aufweisen, so ist Garncarz' Verdienst doch nicht hoch genug zu bewerten: Seite für Seite finden sich in seinem Buch neue Erkenntnisse, Hinweise und Anregungen. Und von den Abbildungen inspiriert, wünscht man sich sofort noch ein begleitendes Bilderbuch, um mehr von den Jahrmarktkinos und den prunkvollen Kinofassaden zu sehen. Exemplarisch zeigt Garncarz, wie Filmgeschichte geschrieben und vorangetrieben werden kann, selbst dann, wenn die Filme materiell nicht mehr erhalten sind. Rückschlüsse auf die Filme und deren Funktion in den Programmen lassen sich nämlich auch aus den Aufführungsformen ziehen, die hier nicht in einem erschöpfenden Überblick, sondern anhand von Stichproben dargestellt werden.

Vertiefende Forschungen können hier ansetzen und zum Beispiel die Saalkinos in Hinblick auf die nationale, regionale und lokale Vereinskultur untersuchen. Außerdem könnte die Analyse der Programmstruktur bestimmter Varietés ortspezifische Besonderheiten erklären; weitere Studien zu den Jahrmarktkinos versprechen zudem Erkenntnisse über die Wettbewerbssituation untereinander bzw. mit lokalen Kinos.

Auch bleibt, wie Garncarz einräumt, weiterhin ungeklärt, warum es eigentlich zur Gründung der Ladenkinos kam; eine Frage, die eine sozial- und kulturgeschichtlich orientierte Filmforschung genauso weiterverfolgen müsste wie die jene nach den einzelnen Zuschauergruppen, die Garncarz nur streifen kann.

Bleibt zu hoffen, dass sich Forschende, Lehrende und Studierende gleichermaßen von diesem Buch dazu inspirieren lassen, weitere Funde in der Aufführungsgeschichte des frühen Kinos in Deutschland zu heben und zu präsentieren. (Wolfgang Fuhrmann)

■ Eric Ames: *Carl Hagenbeck's Empire of Entertainments*. Seattle: University of Washington Press 2009, 376 Seiten, Abb. ISBN 978-0295988337, \$ 35,00

Mit der Etablierung der Konzepte der „postcolonial studies“ seit den späten 1980er Jahren sind im deutschsprachigen Raum mehrere Arbeiten entstanden, die sich mit dem Impressario Carl Hagenbeck (1844-1913), seinen „Völkerschauen“ und seinem Tierpark in Hamburg-Stellingen beschäftigen. Denn in Hagenbecks Aktivitäten scheinen sich zahlreiche Facetten und Ausformungen des deutschen Kolonialismus in einer besonders anschaulichen Weise zu kristallisieren. Wie kaum ein anderer importierte er exotische Tiere und Menschen aus fernen Ländern mitsamt ihren Gebrauchsgegenständen, um sie in vermeintlich authentisch nachgebauten Orten zur Schau zu stellen. Dabei haben Hilke Thode-Aroras *Für Fünfzig Pfennig um die Welt* (1989), Anne Dreesbachs *Gezähmte Wilde* (2005), Volker Mergenthalers *Völkerschau – Kannibalismus – Fremdenlegion* (2005) und Stefanie Wolters *Die Vermarktung des Fremden* (2005) Hagenbecks geschickt eingesetzte Verbindungen zu den sich etablierenden Wissenschaften der Ethnologie und Anthropologie ebenso herausgearbeitet wie sein marktwirtschaftlich orientiertes Gespür für Inszenierungen, die auf ein gesellschaftliches Bedürfnis nach Exotismus reagierten und dieses gezielt förderten. Auch wurde in diesen Studien bereits auf seine Verbindungen zur Filmgeschichte hingewiesen.

Unter dem Titel *Carl Hagenbeck's Empire of Entertainments* legt Eric Ames nun die erste englischsprachige Monografie über das Phänomen Hagenbeck vor, das er als Vorläufer der heutigen Unterhaltungsindustrie, insbesondere der Themenparks, interpretiert. In einem längeren Kapitel widmet sich Ames dem Zusammenhang zwischen dem Hagenbeck'schen Park und der Geschichte des Films. Zunächst verweist Ames auf die Parallelen zwischen dem Park und dem Medium Film: Beide kreieren eine Fantasiewelt, die sich aus Objekten, Körpern und Räumen speist und die sich zugleich als eine abgeschlossene Welt präsentiert. Ames konzentriert sich dann auf das Filmset und -studio, um seine Leitfrage nach der Verortung des Hagenbeck'schen Vergnügungs-Weltreichs in einer Geschichte der „themed spaces“ zu beantworten. Nicht in neuer, aber in durchaus interessanter Weise deutet Ames auf die enge Verbindung von „wildlife films“ und Themenparks hin. Schon der Gründer der dänischen Produktionsfirma Nordisk, Ole Olsen, kaufte für seine ersten drei Safarifilme, darunter *ISBJORNEJAGT* (1907), Raubtiere von Hagenbeck. Wie in anderen Safarifilmen der Zeit war die Handlung inszeniert. Zugleich wurde in den Filmen das „Authentische“ stark betont, und so ließ Olsen die von Hagenbeck gekauften Tiere tatsächlich vor der Kamera erschießen, was zu Protesten von